

# LA METALITERATURA EN LA POÉTICA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

Massimilla Pialorsi

doi:10.17075/mucnoc.2014.020





## 1. INTRODUCCIÓN

En el centenario de Álvaro Cunqueiro, en el marco del congreso «Mil e un Cunqueiros», me parece importante corregir, de una vez por todas, la etiqueta del gallego como escritor «de evasión». Todavía está muy asentada la idea de una novelística cunqueiriana de pura fantasía, desvinculada de toda realidad y, por eso, alejada del real socialismo, que intentaría dar una respuesta a la acuciante realidad de la posguerra. Por el contrario, Álvaro Cunqueiro habla de la realidad, de la coyuntura histórica de la época, de la identidad de la novela mediante la meta-literatura, resultando su poética precursora del pensamiento posmoderno frente al falaz resultado de la mimesis del mundo real de los escritores comprometidos.

En oposición al realismo social, Cunqueiro brinda la imagen de una novela abierta y profundamente cultural, un mosaico de referencias al canon literario universal hasta el punto de que es posible aplicar a sus creaciones los conceptos de heteroglosía de Mijaíl Bajtín y de transducción literaria de Ludomír Dolezel. Según el crítico ruso, el género de la novela es el resultado de una estratificación lingüística ocurrida a lo largo de los siglos, donde aparecen una multiplicidad de voces sociales y una amplia variedad de interrelaciones dialogando entre ellas<sup>1</sup>. Según el crítico checo, un texto literario es un eslabón en una compleja cadena de transmisión de textos, donde el autor interpreta y produce nuevos semas a partir de obras anteriores (Dolezel 1984: 167-168)<sup>2</sup>.

Por un lado, las novelas cunqueirianas resultan heteroglosicas y polifónicas por la presencia de modalidades narrativas provenientes de otros géneros (el teatro, la biografía, la crónica, la historia, la pintura, la poesía...); por el choque entre modalidades discursivas, como el discurso fantástico, el maravilloso, el lírico-modernista, el prosaico-naturalista y feísta; por la caracterización lingüística del narrador y de los personajes y, naturalmente, por el uso de la parodia, un híbrido intelingüístico entre la obra parodiada y la nueva creación (Bajtín 1981: 76)<sup>3</sup>. Estas fuerzas centrípetas y heterogéneas desestructuran la diégesis y le otorgan un carácter subversivo y neovanguardista, mostrando, en palabras de Xoán González

Millán, «unha imaxe de total apertura e inestabilidade [...] sempre bordeando os límites do conto e da novela» (Millán 1991: 303-304).

Por otro lado, el proceso de transposición y transferencia de obras clásicas, medievales, renacentistas, barrocas, románticas y vanguardistas sirve al autor como red contrastiva de su poética literaria, siempre en equilibrio entre la tradición y la modernidad. Para desestabilizar el concepto tradicional y positivista de novela y, al mismo tiempo, incluir la realidad en la obra literaria, Álvaro Cunqueiro emplea diferentes técnicas, entre ellas, el recurso cervantino del manuscrito encontrado, la serie barroca de encajamientos sucesivos y la consecuente ruptura de la ilusión cómica hasta la inclusión del lector en la ficción. Además, recurre a la reflexión áurea y vanguardista sobre la aventura retórica del relato, sobre el taller del escritor, sobre la autoconciencia de los personajes y sobre el papel productivo del lector en el texto, anticipando la novela autorreferencial española de los años 70 y 80.

## 2. EL EMPLEO PARÓDICO DEL RECURSO CERVANTINO DEL MANUSCRITO ENCONTRADO

Las modalidades discursivas de *Las crónicas del Sochantré* y de *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* son las propias de los géneros serios de las crónicas y de las biografías. Estos géneros hacen alarde de una metodología epistemológica que asevera la fidelidad mimética y cronológica del testimonio literario. Cunqueiro se propone parodiar el empleo realista de la técnica cervantina del manuscrito encontrado, porque para él «Cuando esa literatura piensa que llegó a la máxima clarificación del contorno —en el que se pierden asépticos y aislados, los personajes—, entonces esa literatura parece más literatura que nunca, totalmente desvinculada, descomprometida, indiferente o impasible delante del *fatum*, viviendo más que nunca una convención estética» (Cunqueiro 1984: 200).

En *Las crónicas del Sochantré* leemos: «Fue en casa de madame Clementina donde se hallaron las libretas con tapas de piel de conejo que me sirven ahora para escribir estas crónicas, tomando lo más de lo que en ellas estaba apuntado; en estas crónicas van puntualmente relatadas las aventuras que corrió Charles

Anne desde el año mil setecientos noventa y tres a mil setecientos noventa y siete» (Cunqueiro 1997: 14).

En casa de Madame Clementina, el narrador halla unas libretas y transcribe lo que allí va apuntado: las aventuras del bombardino, Charles Anne, entre 1793 y 1797. Pero, esos anales refieren historias de fantasmas, de difuntos que, por los graves pecados cometidos, no pueden descansar en paz y que, acompañados por el Sochantre, recorren los caminos de Bretaña. La intertextualidad del elemento popular de la Santa Compañía quiebra la verosimilitud del relato, la crónica se trueca en un cuento maravilloso.

En *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, el autor gallego legitima la fidelidad mimética de la fábula con la aparición, en primera persona, del biógrafo. Éste subraya los largos años de paciente trabajo filológico de recopilación, investigación y crítica sobre las fuentes de la vida del condottiero. «Pero muchas de esas noticias que decimos, de la vida y aventuras del condottiero, se contradicen con frecuencia, y solamente un paciente trabajo de investigación y de crítica, realizado durante varios años por el autor de este libro, le ha permitido establecer el tiempo y lugar de las varias etapas de la biografía fantiniana» (Cunqueiro 1991: 9). Además, el autor transcribe parcialmente dos documentos para permitir al «curioso lector» (Cunqueiro 1991: 10) la verificación de los hechos contados. Las pruebas son un resumen de una pieza teatral, representada en Florencia en 1509, testimonio de la muerte del capitán, y la solicitud del braco Remo de una plaza, en la Cofradía pisana de Huérfanos Pobres. La presencia de un elemento de la fábula esópica, el perro hablante, además de ser un homenaje a *El coloquio de los perros* y a la oración fúnebre de Orfeo en *Niebla*, choca con la representación mimética, mixtificando la legitimidad de la reseña biográfica.

Finalmente, sobre los recursos empleados por Cunqueiro, planea la sombra de *Don Quijote*. El hallazgo del manuscrito del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli es la fuente de las aventuras del hidalgo (Cervantes 2004: 86), mientras que el fidedigno autor destaca su inmenso trabajo de búsqueda, en los archivos de la Mancha, de una caja de plomo que contiene unos sonetos sobre los personajes (Cervantes 2004: 529). De Cervantes, Cunqueiro hereda las técnicas mencionadas ahondando en la reflexión sobre el hecho literario empezada por el escritor barroco. Lo confirma Xoán González Millán: «Cunqueiro, en consonancia con los más innovadores escritores de este siglo, y arrancando de una tradición, la cer-

vantina, común a todos ellos, configura cada uno de sus textos narrativos como espacios de reflexión sobre la constitución de la discursividad narrativa misma, dentro de un marco diacrónico de distribución formal» (Millán 1990: 363).

### 3. EL RECURSO BARROCO DE LA OBRA DENTRO DE LA OBRA Y LA METALEPSIS

La técnica del *embedding*, ya sea obra dentro de una obra o un cuento dentro un cuento, o bien teatro dentro de la narración, es uno de los axiomas del relato cunqueiriano. Además de ser herencia de una manera de contar oral, tiene como substrato el gusto áureo por las estructuras complejas y laberínticas sin olvidar el guiño implícito al humor de las Vanguardias. El Barroco entraña una concepción filosófica de la realidad basada en la metáfora de la vida como sueño. Para el siglo xvii, todo lo exterior del mundo es aparente, inestable, múltiple y ambiguo, equivalente a la ilusión y a la ficción. La visión implica un profundo sentimiento de desengaño y una angustiosa duda acerca de la realidad y de sus verdades provisionales. Entonces, el arte y la vida misma se teatralizan. La serie de encajamientos sucesivos producen diferentes grados de ilusión cómica, primero en los caracteres/espectadores y luego en el público sentado en el patio de butacas, incapaz de distinguir entre lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo imaginario. El paradigma de los juegos de perspectivas es naturalmente el cuadro de *Las meninas*. La concepción áurea del espacio continuo (Orozco Díaz 1969: 39-40)<sup>4</sup> es típica también de los movimientos artísticos de principio del siglo xx. Los dadaístas, por ejemplo, rechazando todos los dogmas del pasado y sometiendo el arte a la vida de los individuos (Tzara 1986: 16-17)<sup>5</sup>, se lanzan a los espectáculos colectivos. Su voluntad consiste en escandalizar y encolerizar a los espectadores para que éstos pasen al contraataque y se cree la mayor confusión entre la sala y el escenario.

En *Las crónicas del Sochantre*, Álvaro Cunqueiro incrusta la farsa teatral de «Romeo y Julieta, famosos enamorados» en la diégesis novelística. La ciudad de Comfront está esperando a unos actores. En su lugar, llegan los difuntos que se hacen pasar por comediantes y ponen en escena el espectáculo shakespeariano.

Julietta. —(*Sigue leyendo.*) «¿Podrías con tus pequeñas manos perfumar el aire en la noche y enviarme una memoria de canela en la brisa?»

Las manos de Julieta, a la luz de la linterna, se ven descubiertas de carne. Julieta, horrorizada, deja caer la carta. El coro estalla en grandes gritos y lloros, que repite la gente que está en el atrio, mezclándose lo argumentado con la vida.

Coro. —¡Los suizos se fueron porque venía la peste! ¡No traía amor, que traía la peste! ¡La peste negra! ¡Vino la peste de Siena!

Toda la compañía es ahora un haz de esqueletos contra el tapiz de fondo.

Coro y Gente de Comfront. —¡La peste! ¡La trajeron los cómicos! ¡La peste negra de Italia! ¡El amor traía la peste en los huesos! ¡Mirad la muerte! ¡La peste! ¡La peste! [...]

Coro y Gente. —¡La peste está en Verona! ¡La peste está en Comfront! ¡La peste está en el mundo!

Los difuntos ganan la carroza, y Mamers la hace salir por el atrio, al galope de los dos esqueletos de caballo que estaban entre varas. De un rincón del atrio, después que la carroza se perdió en la curva de la villa, sale una niña, una mendiga harapienta, que se acerca poco a poco al pie del poste de la linterna, coge el papel que dejó caer Julieta en el suelo y se pone a leer.

NIÑA. —No hay nada escrito, no están aquí los lirios apretados contra el pecho ni las memorias de canela de la brisa. ¡Ah, por este otro laso sí! (*Leyendo*) «Alcaldía de Comfront en Landes. Licencia al guardarríos Chaillot, alias Braque, para casarse con la ciudadana Bonet, alias Fleur Tranquille, el seis de Floreal. Un franco por la licencia. Licencia a la Vieja Goman, para recoger los cagajones perdidos en los mercados de los jueves. Gratuito. Licencia al sastre Terne para poner botones nacionales en los culotes. Dos francos».

Una vieja ciega se va aproximando a la niña, guiándose con el cayado por el suelo.

VIEJA. —Niña, niña, ¿vuelven a dar limosna de pan en Lanrival los sábados?

NIÑA. —¡Mi madre, mi madre, que no había Romeo, ni memorias, ni lirios!

Llora la niña abrazada a la vieja ciega. Un viento que pasa, abate el tapiz de fondo sobre el tablado (Cunqueiro 1997: 145-147).

Al caer la noche, los acompañantes del Sochantre vuelven al estado de esqueletos y empiezan a gritar. Debido a esta horrenda visión, la gente de Comfront también estalla en grandes gritos y lloros. Aquí, el autor gallego saca a colación la magia del teatro. De hecho, antes de la técnica de la obra dentro de la obra, el plano de la representación y el plano de la realidad extradiegética quedan perfectamente distinguidos en la mente del lector. Las cajas chinas desplazan este fenómeno llamado de *denegación*, la pieza encajada adquiere la dimensión de espectáculo ficticio, mientras la encuadrante parece más verosímil. Cuando el pueblo bretón queda absorbido en la farsa, mezclándose su vida con el argumento de la escena, conforme la explicación de la acotación, no hallándose nadie más para satisfacer el punto de vista interno, nosotros, los lectores, nos vemos incluidos en la ilusión de la representación y permutados en entes de ficción. Cunqueiro lo demuestra cuando la gente y el coro vocean que el foco de la peste negra es la ciudad metateatral de Verona, desde donde la plaga se ha extendido a Comfront para, después, llegar hasta el mundo.

El mindoniense emplea el *embedding* para abrir una brecha con la realidad extradiegética, forzando al lector a intervenir sentimentalmente en la acción y a identificarse con los personajes. En el fragmento, se habla de la situación social de los años 50, de la pobreza y de la miseria, a través de los personajes de una niña harapienta y de una vieja mendiga ciega. La niña lee el contenido de la carta de Julieta/Madame de Sain-Vaast y, en lugar de la poesía y del amor, halla la realidad más cruda y prosaica de las licencias para boda, para la recogida de los boñigos y para sastre. La vieja pregunta si aún dan limosna de pan en Lanrival los sábados. Una vez producida la empatía con los desvalidos, Cunqueiro deja caer el telón sobre el tablado. El corte de la metalepsis hace retroceder al lector al lugar de espectador. Su realidad colisiona, de forma humorística, con la ficción y le recuerda que está asistiendo a una representación y, por lo tanto, a una mentira. Como afirma Darío Villanueva, Cunqueiro «non esixe que o lector se incorpore incondicionalmente ó universo interno da obra, senón que o contraste desde a súa propia experiencia da realidade» (Villanueva 1991: 359).

La novela, Premio de la Crítica 1960, presenta muchos parecidos, por ejemplo, con *El retablo de las maravillas* y con *Seis personajes en busca de autor*. En la obra barroca, asistimos a la representación de una pieza de teatro, el espectáculo de Chanfalla y Chirino en casa del regidor, dentro del entremés cervantino. Para



no ser tachados de conversos o de hijos ilegítimos, condición previa a la visión de las maravillas, los espectadores fingen ver las apariciones y cuando, en el pueblo, se presenta un furrier pidiendo alojamiento para treinta hombres de armas, los aldeanos creen que es otra figura más del espectáculo teatral (Cervantes 1997: 173-187). De igual modo, los habitantes de Comfront creen que la peste procede de la representación de Romeo y Julieta.

En la obra vanguardista, el peregrinaje de los personajes los lleva hasta el ensayo de *El juego de las partes*, otra obra dramática pirandelliana. Aquí, Luigi Pirandello crea una confusión máxima entre el tablado y el patio de butacas. Primero, los actores de la obra se convierten en espectadores porque los personajes tienen que representar su drama familiar y, segundo, cuando muere la niña ahogada en el estanque y el joven se suicida, el público ya no sabe si se trata de una ficción o si han muerto de verdad. Mientras el gallego nos recuerda que se trata del juego de la ficción, el siciliano deja sin resolver la dicotomía realidad-arte (Pirandello 1972: 667-669).

Otro ejemplo cunqueiriano de incrustación es el de *Un hombre que se parecía a Orestes*, donde el relato enmarcante corresponde a la diegésis del narrador extradiegético y éste, a través de la palabra de los personajes, remite a un discurso anterior al suyo, del cual depende. Cunqueiro construye la acción de la novela como una narración de segundo grado insertada en el canon universal. Su habitual renovación del mito se estructura aquí a modo de cajas chinas. La mención a *La Orestíada* es la siguiente: «Alguien inventó que un tal Orestes venía a vengar a su padre, asesinado por Egisto, que se había metido en la cama de su madre, y entonces comenzó la vigilancia, se alquilaron espías, se mandaron escuchas, se pusieron trampas en las encrucijadas, se consultaron oráculos. ¿Cuántos años no duraba aquello?» (Cunqueiro 1994: 24). En este caso, se produce un *grado de estructuración* máximo porque el desarrollo de la pieza interna queda modificado por la pieza envolvente (Andrés-Suárez 1997: 82)<sup>6</sup>. La vida de los caracteres diegéticos se proyecta en la tragedia de la expectación de la llegada del vengador y, mientras el paso del tiempo reduce entre la población de Micenas el temor a Orestes, la familia real sigue atrapada en la representación. El apodo de Egisto es «el rey de la tragedia» (Cunqueiro 1994: 129); Clitemnestra no declara su edad «desde que el marido zarpó para la guerra y entró en la tragedia» (Cunqueiro 1994: 114). Ifigenia vive encarcelada en una torre y permanece eternamente

joven para dar paso al hermano (Cunqueiro 1994: 36-38) y Orestes, que no quiere vengarse, es incapaz de rehacer su vida más allá del mito clásico (Cunqueiro 1994: 142-162).

La novela, Premio Nadal 1968, actualiza motivos presentes en autores como Miguel de Cervantes, William Shakespeare y Pedro Calderón de la Barca. A semejanza de los personajes de *Orestes*, Don Quijote, los naufragos de *La tempestad* y Segismundo experimentan la ilusión de la obra dentro de la obra. El hidalgo vive en la ficción nacida de los libros de caballería y no puede ni quiere distinguir entre sus imaginaciones y la realidad, además es capaz de arrastrar a los demás en el juego del *quijotismo*. La isla es el teatro de aventuras pavorosas vividas por el duque de Milán y sus compañeros hasta que el mago Próspero decide romper el encanto. Y Segismundo, de vuelta a la torre, tras experimentar la farsa en el palacio de Basilio, es incapaz de distinguir la realidad del sueño.

#### 4. LA AUTOCRÍTICA DE LA ESCRITURA Y LA AUTOCONCIENCIA DE LOS PERSONAJES

De nuevo, la obra dentro de la obra y el teatro dentro del teatro sirven a Álvaro Cunqueiro para parodiar las convenciones realistas-positivistas de una escritura natural y objetiva. En *Un hombre que se parecía a Orestes*, Cunqueiro solapa un tercer plano metadieгético correspondiente a las piezas de Filón el Mozo a guisa de espejo del utillaje interno de la novela y del taller del escritor. El autor emplea la *mise en abyme*, según la definición de Lucien Dällenbach, en *El Relato especular*, de la obra interna como reduplicación en miniatura de la que le sirve de contenedor (Dällenbach 1991: 16)<sup>7</sup>.

El fragmento de Filón, sobre la tragedia de la llegada de Orestes a la ciudad, alterna la acción dramática verbal, donde aún «el texto estaba así, en borrador» (Cunqueiro 1994: 53), con la descripción de los elementos extraverbales. A través del discurso indirecto libre, el narrador indaga en la mente del dramaturgo, evidenciando los momentos de escritura del texto como el diálogo entre Ifigenia y Orestes: «Era el momento en que Filón tenía que hacer que la infanta viese a alguien [...] ¿Cuáles serían las primeras palabras de Ifigenia?» (Cunqueiro 1994: 55). Otros ejemplos son las dificultades de transmitir al público el silencio sepul-

cral de la noche funesta y la pormenorizada elección del decorado: «Vueltas y vueltas le daba Filón a la escena, y no le salía como la quería, de sobresalto y apasionante, y buscaba objetos que en las tablas diesen el vivo retrato del horror que entraba: una lámpara que apagaba súbitamente, un espejo que se quebraba [...]» (Cunqueiro 1994: 55).

Además, están en primer plano las acotaciones de la expresión, de la mímica y del vestuario: «Debía aparecer por la derecha [...] o sería mejor ponerlo de a pie» (Cunqueiro 1994: 54); «Filón, para poder enseñar en su día en el teatro a la primera actriz la marcha vacilante de Ifigenia, la quiso mimar él mismo» (Cunqueiro 1994: 56); «En la ocasión a la actriz que hiciese el papel habría que ponerle un sostén Directorio, para que se viesen bien los lozanos senos, y la corona fuese como en repisa de nieve» (Cunqueiro 1994: 55).

En mi opinión, las explicaciones metateatrales del dramaturgo son una metáfora de los elementos compositivos de la novela cunqueiriana, ya que el autor disfruta de la posibilidad de manipular la imagen interna a su antojo (Hutcheon 1984: 56)<sup>8</sup>. El director equivaldría al autor; los actores a los personajes, agrupados en los índices onomásticos de la narración; el decorado y el escenario, al ambiente del relato, descrito siempre con una gran plasticidad teatral. La técnica especular del gallego tiene antecedentes en el Barroco y en las Vanguardias, con obras como *El gran teatro del mundo*, *El retablo de las maravillas*, *El retablo de Maese Pedro* y *Niebla*. Debido a los límites de este trabajo, apuntaré sólo el hipotexto de Pedro Calderón de la Barca. Como en las acotaciones de Filón, el personaje Mundo hace hincapié en la escenografía y en el guión para la gran fiesta en honor del Autor-Dios, mencionando el arreglo del tablado, la luz, los cambios de decorados, la pintura, el atuendo de los actores (Calderón 2009: vv. 67-278). Asimismo, el teatro, desde el punto de vista profesional, se recuerda en la distribución de los papeles y en la imposibilidad de ensayar de los personajes (Calderón 2009: v. 288; vv. 439-442).

Como ya he señalado, Álvaro Cunqueiro emplea la autorreferencialidad para dismantelar las convenciones de la narrativa de los años 50, encabezada por *Los Bravos* o *El Jarama*, y renovar el género de la novela. En la pieza de Filón sobre doña Inés, traslación discursiva de *Doña Inés* de Azorín, el autor se reafirma en la parodia de la técnica behaviorista de un trozo de vida contado a la manera de la cámara cinematográfica. En el caso de la venganza, el dramaturgo no puede

escribir la tragedia hasta que Orestes no cumpla con su destino. En el caso de la señora del Vado de la Torre, Filón es testigo directo de la ensoñación amorosa del personaje diegético de Doña Inés. Sergio Vergara resalta este afán realista: «El estatus del drama de Filón es un estatuto lógico dual de verdad-verosimilitud. Es lógicamente verdadero en tanto que el texto teatral, en este caso, es expresión fiel y objetiva de los acontecimientos [...]» (Vergara 1987: 57).

Además, en este proceso de autoconsciencia de la novela, el autor apunta al acto de lectura como parte integrante de la producción del texto, que la técnica mimética suele obviar. Eumón pide una copia de la pieza al dramaturgo y, hospedado en la venta del Mantineo, en una habitación que da a la torre de la dama, empieza la lectura simulando al público teatral, sentado en el patio de butaca observando el escenario: «Y al amanecer, teniéndola con el verde y frondoso país como telón de fondo, se puso a leer la pieza de Filón el Mozo, que comenzaba con un prólogo en el que [...]» (Cunqueiro 1994: 169).

El liminar vuelve de nuevo a escenificar la representación de la representación. La ficción contiene sus propias convenciones dramáticas y metalingüísticas: «Filón el Mozo había imaginado la llegada» (Cunqueiro 1994: 170), «Para presentar doña Inés al público, Filón estaba muy satisfecho de la escena» (Cunqueiro 1994: 170), etc. La descripción del teatro entre bastidores en tiempo pretérito se combina con el diálogo de los protagonistas y con las acotaciones del dramaturgo en tiempo presente.

Estaba Ana Modesta en su faena cuando llamaban por tres veces a la puerta, que era la seña matinal del Correo. ¿Habría oído la llamada doña Inés?

—No, todavía dormiré. Duerme como un pajarito, con el piquillo abierto.

Ana Modesta le abre al Correo. Del hombro derecho del Correo cuelga la gran cartera de cuero con las armas reales a fuego. Se quita el sombrero, se pasa las manos por la cara, admira las flores, dirige la mirada hacia la rosa roja, solitaria en el vaso. Filón titulaba este paso «El galán de Florencia», y lo había leído varias veces, y siempre con aplauso, en las veladas de la aristocracia de la ciudad [...] (Cunqueiro 1994: 170).

El encadenamiento de discurso mimético y diegético (en presente) expresa simultaneidad de acción; se trata de una narración dinámica, donde el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia. La posición fingida de Eumón como

espectador de teatro convierte la acotación del ama de llaves —abriendo al cartero, mientras éste se quita el sombrero, se seca el rostro y admira las flores— en una serie de acciones *in actu*, que están ocurriendo de verdad sobre el escenario. Cunqueiro objetiva los mecanismos de encubrimiento y las técnicas naturalizadoras de la mimesis y luego rompe la ilusión dramática dirigiendo la atención a un elemento paraverbal, el título de la pieza, y al acto de enunciación, su lectura en las veladas de la aristocracia ciudadana<sup>9</sup>.

El hispanista norteamericano Robert Spires reconoce la ironía antirrealista y autoconsciente del fragmento de Filón con estas palabras: «Thus Filón's absurd fidelity to mimetic art directs attention to the absurdity of even thinking that art and reality are one. Only conventions allow us to accept fiction as real. In short, this segment of a play within the novel comically exaggerates the conventions of fiction, and in so doing turns them against themselves» (Spires 1984: 68-69).

Por último, el metateatro cunqueiriano arroja luz sobre el proceso de independencia de los personajes de Egisto, Orestes y Doña Inés frente a su autor. El rey Egisto demuestra una profunda conciencia dramática y una fuerte voluntad de representar su papel hasta el punto de atarse, de por vida, a la *Orestíada*. El usurpador gasta los días esperando a Orestes y haciendo las pruebas de actor, ensayando su perfil y su sombra a la luz de la luna para ser reconocido por el vengador nocturno (Cunqueiro 1994: 129). Egisto prepara con meticulosidad la escena de su asesinato: «Egisto, verdaderamente, lo pensaba todo como si la escena final se desarrollase en el teatro, ante cientos o miles de espectadores» (Cunqueiro 1994: 79). Se obsesiona con la preparación del decorado, con la gestualidad, con los diálogos entre él y Orestes y entre la madre y el hijo. Su máxima preocupación es no bordar el papel (Cunqueiro 1994: 102) o no poder levantarse a recibir los aplausos y a dirigir la muerte de Clitemnestra (Cunqueiro 1994: 80).

A diferencia de Victor Goti, que forcejea con don Miguel de Unamuno en el despacho de Salamanca para no desaparecer de la fábula y para defender su realidad ontológica ajena al de personaje de *nivola* (Unamuno 1982: 194), Egisto considera la máscara teatral su razón de ser y, cuando el tracio Eumón le sugiere separarse del antifaz de rey de la tragedia, él se niega a pesar de sentir Micenas como una prisión de la que nunca saldrá hasta el cumplimiento de la venganza. El usurpador presenta una evidente similitud con dos de los caracteres nacidos de la fantasía del autor y rechazados por él. El padre y la hijastra tienen más conciencia

que los demás de ser personajes y por eso les urge la imperiosa necesidad de vivir su rol de cualquier manera. Como Egisto, más allá de la representación sobre el tablado del motivo por el que han nacido, no hay nada, sólo una existencia baldía y sin sentido, equivalente a la muerte. «Il Padre e la Figliastra— che piú degli altri tengono a vivere e piú degli altri han coscienza di essere personaggi, cioè assolutamente bisognosi d'un dramma e perció del proprio, che é il solo che essi possano immaginare a se stessi e che intanto vedono rifiutato; situazione 'impossibile', da cui sentono di dover uscire a qualunque costo, per questione di vita o di morte» (Pirandello 1972: 565).

Según Ana Sofia Bustamante-Mourier, Orestes es un «hibridado de Hamlet» (Bustamante-Mourier 1991: 185). Bajo el prisma de una lectura autorreferencial, los protagonistas, cunqueiriano y shakespeariano, parecen contruidos sobre la misma base actancial: imposición del papel del vengador por parte de un orden superior, rebelión y duda del personaje, aceptación del rol frente a la muerte. A Orestes y a Hamlet se les asigna el papel de vengador. Electra y el difunto rey de Dinamarca les aleccionan, respectivamente, en el cumplimiento de su deber, pero los protagonistas, que poseen una profunda consciencia de dramaturgo, no se conforman con el rol de asesinos e intentan librarse demorando continuamente su sino fatal. Orestes empieza a imaginarse otros posibles oficios como el de vigilante de la muerte del río en el mar (Cunqueiro 1994: 141), que Roger Spires interpreta como el deseo de un nacimiento liberador (Spires 1978: 264)<sup>10</sup>. Orestes se pregunta si sería posible olvidarse del asunto y rehacer su vida (Cunqueiro 1994: 154); mientras tanto, escoge el camino más largo, tardando cincuenta años en llegar a Micenas (Cunqueiro 1994: 162-163). De Hamlet, podría decirse que se impone a sí mismo la máscara de la locura, de tal suerte que interrumpe el desarrollo de la acción y puede tener sentimientos espontáneos. A la postre, en el umbral de la ancianidad y pensando en la muerte de su caballo, Orestes se decide a pisar tierra natal (Cunqueiro 1994: 162) y Lionel Abel confirma que la toma de conciencia de Hamlet acerca de la verdad del guión y de su papel tiene lugar delante de la calavera de Yorik (Abel 1963: 49)<sup>11</sup>.

El proceso de autoconsciencia de los personajes cunqueirianos culmina con el reconocimiento por parte de Doña Inés de su identidad lingüístico-artística. En palabras de Robert Spires, al provenir de una novela moderna y no de un mito clásico, Doña Inés realiza plenamente su independencia respecto al autor

(Spires 1984: 342)<sup>12</sup>. De hecho, la dama siente toda su ficcionalidad y se reconoce creación imaginaria, ente artístico y verbal. Sabe que su papel está construido con palabras y frases inventadas por ella misma; por eso, puede trascender las convenciones de la ficción y volver al limbo de lo increado arrastrando consigo su entorno. Si uno de los elementos decide rebelarse, la estructura entera puede desmoronarse. «A veces imagino que me marchó, que abandono el palacio en la noche, que huyo sin despedirme, y conforme lo voy imaginando siento que la casa se estremece, [...] y parece que todo vaya a derrumbarse en un repente, y caer, reducido a polvo y escombros, en el suelo. Todo esto depende de mí, músico, de esta frase que soy yo [...]» (Cunqueiro 1994: 180).

## 5. CUNQUEIRO POSMODERNO

Al fraguar parte de su poética sobre el narcisismo de la ficción, sobre «un modo de escritura que interroga constantemente sus propios presupuestos y encuentra en la parodia y en el humor una de las estrategias básicas de su proyecto novelístico» (Millán 1988: 431), Álvaro Cunqueiro entronca con la Postmodernidad. Insertándose en la línea de renovación de los géneros literarios, la metatextualidad de *Un hombre que se parecía a Orestes* condiciona y prepara la sensibilidad del público lector y de la crítica al experimentalismo metadieético y al ensimismamiento de la narrativa española de los años 70 y 80. El *Orestes* es un eslabón fundamental en la revitalización y autoconciencia de la novela tanto de representar, en palabras de Robert Spires, «a significant step toward the Spanish self-referential novel emerging in the mid 1970s» (Spires 1984: 71).

La Postmodernidad de la poética cunqueiriana se debe principalmente a su concepción de la literatura. Para él, es una pescadilla que se muere la cola y, de una manera o de otra, siempre está hablando de sí misma. La idea está en consonancia con las teorías postestructuralistas de los años 60, en particular de Roland Barthes. En el artículo «La mort de l'auteur», el crítico francés afirma que la escritura empieza cuando muere el autor. El texto moderno ha abandonado el mensaje unívoco y teológico de un Autor-Dios para convertirse en un espacio de múltiples dimensiones, donde se unen y se despliegan escrituras variadas, de las cuales ninguna es la original (Barthes 2002: 43)<sup>13</sup>. Entonces, el *écrivain* (Barthes:

2002: 43), el *scripteur* (Barthes 2002: 45) se inspira en el inmenso diccionario del lenguaje de lo ya escrito porque «son seul pouvoir est de mêler les écritures» (Barthes 2002: 43).

Álvaro Cunqueiro enseña una poética post-ilustrada con el artificio de la obra dentro de la obra llevada a extremos insospechables. En *Las crónicas* y en *Fanto Fantini*, lo hemos visto remitir a textos anteriores, al manuscrito y a algunas fuentes dispersas, pero, en el *Orestes* y en *El año del cometa*, el autor acentúa al máximo este recurso y la autoría parece diluirse en una infinitud de citas a fragmentos literarios precedentes, que remiten a otras *auctoritates* intradieгéticas o extradieгéticas. Cunqueiro salpica ambas novelas con referencias a heterogéneas modalidades ficcionales: escritos en general, cuadros, películas, obras universales, etc. «Hojeaba la libreta» (Cunqueiro 1994: 24), «salía en los textos» (Cunqueiro 1994: 24), «los informes» (Cunqueiro 1994: 68), «poner en sus apuntes» (Cunqueiro 1994: 194), «Filón que es la autoridad a quien hay que seguir» (Cunqueiro 1994: 218), «la ciudad a lo suyo, a sus trabajos y sus días» (Cunqueiro 1990: 70), «fingiendo una estampida, como la que se ve en los rebaños vacunos en las películas del Oeste americano» (Cunqueiro 1990: 115), «como maniquí de pasarela» (Cunqueiro 1990: 130), «reproducción de una lámina medieval» (Cunqueiro 1990: 136), «quién, en el medio del camino de la vida» (Cunqueiro 1990: 140), etc. El proceso culmina con el testamento literario de *El año del cometa*, una obra estratificada sobre sus mismos presupuestos literarios tanto de poder hablar de novela autoinductiva, que crea la ilusión de nacer desde su mismo interior.

El culturalismo estetizante pero no estéril (Varela 1996: 26-27)<sup>14</sup> del mindoniense y la autosuficiencia de su narrativa enlazan también con las ideas de Jean-François Lyotard y Walter Benjamin. En *La condición posmoderna* se lee: «Simplificando al máximo, se tiene como “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos» (Lyotard 2006: 10). En la época moderna, todo saber narrativo o científico ha mantenido sobre su propio estatuto un discurso de legitimación, una filosofía consensuada por los expertos, aceptada por los destinatarios y enunciada con valor de verdad. El inicio del Postmodernismo coincide con la pérdida de fe en las grandes narraciones porque «Medidos por sus propios criterios, la mayor parte de los relatos se revelan fábulas» (Lyotard 2006: 9). *La dialéctica en suspenso* postula la necesidad de una «débil fuerza mesiánica» (Benjamin 1997: 48) en post de la redención. La historia, entendida como *continuum* de los acon-



tecimientos pasados, es una «fuerza fuerte», un «centro fuerte» que han establecido los opresores y dominadores, arrastrando así el presente en la ideología del progreso. El proyecto filosófico de Walter Benjamin es la revolución del tiempo actual a través del *discontinuum* de la historia, o sea, del pasado truncado de los oprimidos que no ha llegado nunca a realizarse.

La concepción que Álvaro Cunqueiro tiene de la novela revela su escepticismo hacia la palingenesia del mito de una educación progresiva de la humanidad liberada. En primer lugar, el autor lo ejemplifica cuando asume la posición de cronista de la historia antigua, en la sección «Seis retratos» (Cunqueiro 1994: 210-227) o de historiador de Lucerna/Lugo (Cunqueiro 1990: 37-43). Aquí, la legitimidad de los grandes relatos queda deconstruida bajo las diferentes versiones, puntos de vista, opiniones, rumores, creencias, investigaciones, explicaciones, ideas, suposiciones acerca del origen de los mitos y de la fundación de la ciudad. El autor confirma la relatividad de la supuesta verdad precientífica; ésta se encuentra «bajo la tachadura» de su modo retórico e imaginativo. Por un lado, no existe un lenguaje puramente denotativo para referirse a la realidad; por otro, es imposible prescindir, como creían los realistas, del filtro de la conciencia en el mundo fenomenológico sujeto a las impresiones humanas.

En segundo lugar, la desmitificación ocurre a través de Orestes. El personaje no se cree la fábula de Esquilo; para él, no hay ningún atractivo de heroicidad en ser conocido como el vengador por excelencia. Su vida está atada al relato/vaticino, pero en él hace mella la duda de si la hazaña le merece la pena. Orestes está desgarrado por dentro, desplazado del centro fuerte. Es un sujeto débil, un individuo consumido y debilitado, inadecuado para ser uno de los grandes protagonistas de la historia y, al mismo tiempo, incapaz de definirse a través de su identidad y de su historia personal.

## 6. CONCLUSIONES

Con este artículo, espero haber demostrado que las novelas de Álvaro Cunqueiro no representan una vía de fuga de la realidad. Más bien, intentan revitalizar el género del estancamiento del realismo social, tan encasillado en unas constricciones estéticas de resultar desapasionado y, paradójicamente, descompro-

metido. El autor reflexiona sobre el conflicto realidad-arte a través de las técnicas de la imbricación de planos y de la confusión escénica del teatro clásico. Los recursos resultan ser de los más innovadores porque, asimismo, caracterizan los experimentos de las Neovanguardias —Cunqueiro es uno de los mayores exponentes de la *Vanguardia galega*— y los autoinductivos de la Posmodernidad. El autor se inserta en la línea de los escritores barrocos, vanguardistas y posmodernos que intentan reafirmar y renovar el arte, hablando de su oficio y convirtiendo sus obras en tribunas metapoéticas y metaficcionales. Cunqueiro saca a colación que el arte no pertenece a la esfera de la realidad y demuestra su habilidad de enfocar el mundo exterior con la ingeniosa manipulación de los recursos de la ficción.

Por el contrario, por medio del esteticismo, de la imaginación y del humor el autor reflexiona sobre su trayectoria existencial y sobre la coyuntura histórica de España. El aprendizaje maravilloso del paje Felipe en la funda del mago Merlín recuerda a la infancia cunqueiriana; el rapto de Charles Anne por la hueste criminal, cuando la Revolución Francesa, pudiera referirse a los años que el artista transcurre en la Falange, y en el marino Sinbad Cunqueiro proyectaría su madurez y desencanto. En la farsa shakespeariana, el autor hace referencia a la indigencia de la posguerra; en el mito de Orestes, hace alusiones al clima de miedo de un posible ajuste de cuentas por parte de vencidos y vencedores y, por último, en *El año del cometa* del año 74 se podría leer como metáfora del clima de incertidumbre de los años previos a la muerte de Franco y como anuncio de una aguerrida lucha por el poder de la nación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras de Álvaro Cunqueiro

- CUNQUEIRO, Á.: *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, Barcelona, Destino, 1990.
- CUNQUEIRO, Á.: «Imaginación y creación», en C. A. Molina (ed.): *Tesoros y otras magias*, Barcelona, Tusquets, 1984, pp. 195-203.
- CUNQUEIRO, Á.: *Las crónicas del Sochantre*, Barcelona, Destino, 1997.
- CUNQUEIRO, Á.: *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona, Destino, 1994.
- CUNQUEIRO, Á.: *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, Barcelona, Destino, 1991.

### Obras sobre Álvaro Cunqueiro

- GONZÁLEZ MILLÁN, X.: «Álvaro Cunqueiro y la subversión del discurso narrativo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, xiv: 2 (1990), pp. 362-369.
- GONZÁLEZ MILLÁN, X.: «A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro», en *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso celebrado en Mondoñedo os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 303-317.
- GONZÁLEZ MILLÁN, X.: *Proceso textual y desintegración narrativa en la novelística de Álvaro Cunqueiro*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1988.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, A. S.: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro: cosmovisión, codificación y significado en la novela*, Cádiz, Universidad, 1991.
- SPIRES, R. C.: «Álvaro Cunqueiro's *Orestes* and the Rebellion against Novelistic Constraints», en G. C. Martín (ed.): *Selected proceedings: 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Winston-Salem, Wake Forest University, 1984, pp. 337-344.
- SPIRES, R. C.: *Beyond the metafictional mode: directions in the modern Spanish novel*, Lexington, University Press of Kentucky, 1984.
- SPIRES, R. C.: «Mito-realidad: la dinámica de *Un hombre que se parecía a Orestes*», en *La novela española de posguerra: creación artística y experiencia personal*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 246-277.
- VARELA IGLESIAS, J. L.: *Tradición e innovación en Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1996.
- VERGARA A., S.: «El proceso de aplazamiento como transformación de lo trágico en *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro», *Acta Literaria*, 12 (1987), pp. 55-65.
- VILLANUEVA, D.: «A intencionalidade do realismo de Cunqueiro», en *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso celebrado en Mondoñedo os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 349-360.

### Otras obras citadas

- ABEL, L.: *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

- ALBALADEJO, T.: «Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas», en M. A. Asís Garrote y Calvo Revilla (eds.): *La novela contemporánea española*, Madrid, CEU, 2005, pp. 11-31.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I.; L. de ABIADA y J. M. y P. RAMÍREZ MOLAS: *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997.
- AZORÍN: *Doña Inés: historia de amor*, Madrid, Castalia, 1990.
- BAJTÍN, M. M.: *The dialogic imagination: four essays*. [Ed. M. Holquist. Trads. C. Emerson y M. Holquist]. Austin, University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, R.: «La mort de l'auteur», en É. Marty (ed.), *Oeuvres complètes*, París, Éditions du Seuil, 2002, pp. 40-45.
- BENJAMIN, W.: *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia*. [Ed. P. Oyarzun Robles]. Santiago (Chile), ARCIS y LOM, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Madrid, Cátedra, 2009.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *La vida es sueño*. [Ed. C. Morón Arroyo]. Madrid, Cátedra, 2004.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. d.: «Entremés del retablo de las maravillas», en *Tres novelas ejemplares y tres entremeses*. [Ed. R. Navarro Durán]. Barcelona, Grupo Hermes Editora, 1997, pp. 173-187.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de: *Don Quijote de la Mancha*. [Ed. F. Rico]. Madrid, Real Academia Española, 2004.
- DÄLLENBACH, L.: *El relato especular*, Madrid, Visor 1991.
- DOLEZEL, L.: *Occidental poetics: tradition and progress*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, 1984.
- ESQUILO: *La Orestíada*. [Trad., estudio preliminar, bib. y notas de M. García Valdés]. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- HUTCHEON, L.: *Narcissistic narrative: the metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984.
- LYOTARD, J. F.: *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. [Trad. M. Antolín Rato]. Madrid, Cátedra, 2004.
- OROZCO DÍAZ, E.: *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PIRANDELLO, L.: Sei personaggi in cerca d'autore, en *Pirandello: premio nobel 1934*, Milano, UTET, 1972, pp. 557-669.
- SHAKESPEARE, W.: *La Tempestad*. [Ed. M. Á. Conejero Dionís-Bayer. Trads. M. Á. Conejero Dionís-Bayer y J. Talens]. Madrid, Cátedra, 2002.
- TZARA, T.: *Siete manifiestos Dada*. [Trad. H. Haltter]. Barcelona, Tusquets, 1987.
- UNAMUNO, M.: *Niebla*, [en línea]. [Ed. J. Herrero Senés]. Doral (Florida), Stockcero, 2010. [Ref. de 1 de julio de 2011]. Disponible en Web: [http://books.google.com/books?id=BSjhNIK7n9wC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Miguel+de+Unamuno%22&hl=es&ei=HAUcTpD9M8Kf-waAsYTPCA&sa=X&oi=book\\_result&ct=book-thumbnail&resnum=1&ved=0CCwQ6wEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=BSjhNIK7n9wC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Miguel+de+Unamuno%22&hl=es&ei=HAUcTpD9M8Kf-waAsYTPCA&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=1&ved=0CCwQ6wEwAA#v=onepage&q&f=false)

## NOTAS

- 1 «Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized)».
- 2 «Literary texts constantly transcend the boundary of individual speech acts and enter into complex *chains of transmission*. There is no denying that nonliterary texts and discourses can also circulate in longer or shorter transmission chains as “reported speech”. For literary texts, however, perpetual transmission is requisite for their survival: literary texts exist as aesthetic objects only as long as they are actively processed in circulation. Since the processing results in more or less significant transformations of the texts, I propose ‘literary transduction’ as a general term for these processes».
- 3 «Parody is an intentional hybrid, but usually it is an intra-linguistic one [...]. Every type of intentional stylistic hybrid is more or less dialogized. This means that the languages that are crossed in it relate to each other as do rejoinders in a dialogue; there is an argument between languages, an argument between styles of language».
- 4 «Este sentido desbordante, envolvente, del teatro barroco responde a un sentido general de la estética barroca [...]. Responde a una concepción y visión de continuidad espacial que considera la obra inmersa en un espacio continuo, como situada en un plano o término intermedio en relación con los otros planos que quedan detrás y los que existen delante, y dentro de los cuales estamos nosotros, los espectadores. Esta interpretación expresiva y espacial es esencial de la concepción artística barroca; lleva a la auténtica incorporación del espectador a la obra de arte».
- 5 «Un cuadro es el arte de hacer que se encuentren dos líneas geoméricamente comprobadas paralelas, en un lienzo, ante nuestros ojos, en la realidad de un mundo transpuesto según nuevas condiciones y posibilidades. Este mundo no está especificado ni definido en la obra, sino que pertenece en sus innumerables variaciones al espectador».
- 6 «G. Forestier desarrolla el concepto de *grado de estructuración* de los espectáculos encajados. Según él, este grado es máximo cuando la pieza interna *modifica* el desarrollo previsible de la acción principal y la orienta en una dirección que resulta en lo sucesivo de la conjunción de las dos piezas».
- 7 La *mise en abyme* es una imagen heráldica descubierta por André Gide. Lucien Dällenbach la define como «Todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene».
- 8 «For example, the *mise en abyme* might consist of an *enoncé* which reflects the text’s *enoncé*, its story. This could take the shape of any kind of plot *résumé*, in narrative or in any other art form».
- 9 Los fragmentos dramáticos siguientes al liminar repiten la estructura paródica, ensanchando el efecto ilusionista y su quiebra. Un caso a destacar es el diálogo entre el pianista y doña Inés con glosas del narrador en presente (Cunqueiro 1994: 179-184). Se tiene la impresión de asistir a una representación viva y en directo, sin embargo es sólo «un apunte de acto» (Cunqueiro 1994: 183), o sea, el discurso ficcional de dos amantes, transcrito por la voz narradora.
- 10 «El mar es el símbolo arquetípico de la madre, y la imagen de un río fluyendo en el mar —con fronteras salidas— sugiere el mitema de una vuelta al útero. Lo que resulta es que estas imágenes sugestivas le hacen al lector implícito sentir que la existencia fantasmal de Orestes surge de un conflicto entre su papel impuesto, y el deseo de un renacimiento liberador».
- 11 «The skull is pure theatre. It is a perfect mask. I think it is at this moment that Hamlet accepts death’s dramaturgy, not his father’s, not his own. He is ready to die now, no matter what the occasion».

- 12 «At first glance the section of *Un hombre que se parecía a Orestes* dedicated to Doña Inés seems to be an artistic infelicity; it appears to destroy the novel's structural unity. Yet I would like to argue that, to the contrary, it is an essential link in the novel's redefinition of artistic unity. Doña Inés' appearance itself in a novel about Orestes represents a definance of literary models: she is a character from a modern novel invading the world of a Greek classic. Because of her role as intruder along with her self-awareness of her linguistic-artistic ontology, Doña Inés represents the realization of a rebellion the other characters are unwilling to attempt. In fact, Doña Inés functions as a sign pointing toward artistic freedom. By recognizing herself as a convention or an artifice, she turns that convention or artifice against itself in a dramatic expression of novelistic self-reflexivity».
- 13 «Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, tissues de mille foyers de la culture».
- 14 «Álvaro non formaba parte da elegante e con frecuencia estéril "elite" dos alexandrinos. [...] Xamais acometeu a sabendas unha reconstrucción histórica ou arqueolóxica sen chantar nos alicerces o seu mesmo corazón».